
Le discours fantastique dans *La Nuit du Nord* de Gérard Prévot

Elena Ricci



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1906>

DOI : 10.4000/textyles.1906

ISSN : 2295-2667

Éditeur

Le Cri

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1993

Pagination : 125-142

ISBN : 2-87277-005-4

ISSN : 0776-0116

Référence électronique

Elena Ricci, « Le discours fantastique dans *La Nuit du Nord* de Gérard Prévot », *Textyles* [En ligne], 10 | 1993, mis en ligne le 09 octobre 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1906> ; DOI : 10.4000/textyles.1906

LE DISCOURS FANTASTIQUE DANS LA NUIT DU NORD DE GÉRARD PRÉVOT

POUR GÉRARD PRÉVOT, écrivain tard venu au fantastique si l'on considère l'ensemble de sa production¹, l'adoption de ce genre narratif se manifeste à travers la mise en place d'une série de thèmes et de mécanismes formels caractéristiques de ce qu'on a appelé «l'école belge de l'étrange»². Dans la plupart de ses

¹ Né à Binche en 1921 et mort en 1975, Gérard Prévot avait commencé son activité littéraire avec le recueil *Récital* en 1951, «fait d'amples poèmes rimés comme ceux qui composèrent *Architecture contemporaine*, *Danger de mort*, *Ordre du jour*. S'étant fixé à Paris, il s'essaya au roman, vidant ses querelles personnelles (*La race des grands cadavres*) ou transposant ses souvenirs (*Les chemins de Port-Cros* ou *Prix Nobel*). Mais parallèlement, il poursuivait son œuvre poétique, publiant *Europe maigre* qui lui valut le Prix Gérard de Nerval en 1961. Tenté par le théâtre, il fit représenter avec succès avec Paul Anrieu *La Nouvelle Eurydice* [...] la parution de son essai *La haute note jaune*, en 1967, exprima de manière saisissante l'exigence de sa quête poétique et le souci d'atteindre à la plénitude de son art [...] ensuite se tourna vers la littérature fantastique [...]» (cfr *Alphabet des lettres belges de langue française*. Bruxelles, Association pour la Promotion des lettres belges de langue française, 1982, p.283). Voir aussi de F. DESCREVEN, *Biographie de Gérard Prévot*. Mémoire de Philologie romane de l'Université catholique de Louvain, a.a. 1982-83.

² Cette expression, apparue en 1972 dans la présentation de l'œuvre de Thomas Owen, fut reprise en France par Roland Stragliati pour indiquer certaines caractéristiques de la littérature fantastique en Belgique, en particulier de ces auteurs dont les textes avaient été publiés dans la collection Marabout, dirigée par J.-B. Baronian. Les quatre recueils de contes fantastiques de Prévot : *Le démon de février*, *Celui qui venait de partout*, *La nuit du Nord* et *Le spectre large* ont été publiés chez Marabout de 1970 à 1975. Selon J. Carion, cette collection voulait, à l'origine, «réunir les textes fantastiques belges dans une production éditoriale cohérente, et [...] imposer une telle cohérence aux textes eux-mêmes. [...] Rassembler d'abord, identifier ensuite : les auteurs, repris dans les mêmes circuits éditoriaux, prirent l'habitude de parler l'un de l'autre, de dire ce qui les rapprochait et de se citer, à la manière de Gérard Prévot qui reprit un extrait du *Grand nocturne* en exergue d'un des récits de la *Nuit du Nord*. [...]» (J. CARION, *Jean Ray*. Bruxelles, Labor, 1986, coll. Un livre, une œuvre, pp.16-18). Cette initiative éditoriale a en effet contribué

contes, «denses, concis, fulgurants, où pas un mot n'est de trop, où pas une seule forme, pas une seule couleur ne traduisent la douleur lancinante d'être au monde,... l'irruption du faux, du compromis, du mal, de la solitude»³, les décors nordiques et les procédés stylistiques déréalisants s'expriment par une thématique et un style qui sont en plein accord avec le matériau véhiculé traditionnellement par le genre fantastique, celui-ci étant toutefois enrichi, d'une part, par une vision du monde placée sous le signe de la déchirure et, d'autre part, par une réflexion profonde sur l'Être et le Destin⁴. Prévot lui-même déclarait dans une interview à la radio :

à rendre manifeste la place importante occupée par le courant fantastique dans les lettres belges de langue française. À partir de l'analyse de ces textes, les critiques — et les auteurs en même temps — y ont découvert une spécificité, une façon particulière de voir les choses, influencée à la fois par une importante tradition picturale (de Bosch et Breughel à Ensor...) et par un imaginaire nourri de folklore et de légendes populaires.

- ³ Cfr J.-B. BARONIAN, *Panorama de la littérature fantastique*. Paris, Stock, 1978, pp.267-268 : «Pour Prévot, tout est dès l'abord fantastique : impropre, incommode, inconvenant, inopportun. Tout est déchirure, puisque, dès l'abord aussi, tout est déchiré». En effet, Prévot a été défini comme un «être de rupture», insoumis à l'égard de toute norme et dégagé de tout conformisme, et son œuvre a pris une tournure à la fois métaphysique et sociale. Les qualités de son écriture ont été bien remarquées par M. MOULIGNEAU, «Gérard Prévot et la littérature fantastique», dans *Les cahiers du groupe*, n°8, 1974, pp.32-39. Le critique affirme que la phrase de l'écrivain est subjugante, équilibrée, hérissée de trouvailles et de fulgurance. Son fantastique est comparé à une enquête «sur les lieux du crime permanent qu'est la vie» et, dans ses œuvres, les personnages sont «de pauvres hères, prisonniers du relatif [...], proscrits de la vie courante [...], mais soucieux cependant de trouver une justification à leur errance. [...] Prévot réussit surtout à suggérer que le fantastique c'est d'abord la conscience d'être».

- ⁴ La grande majorité des contes de Prévot a pour décor la Flandre, le Nord de la France, l'Allemagne, saisis de façon systématique avec des clichés et des images simplistes, qui renvoient cependant aux décors traditionnels du genre fantastique et, d'autre part, aux thèmes privilégiés par le mouvement symboliste belge (par exemple, la «ville sur l'eau»). L'inquiétude qui naît de la découverte d'un ailleurs et la peur des monstres qui traversent la vie quotidienne ne dépendent donc plus d'un fantastique extérieur, liés à l'exotisme nordique, mais de la projection sur ces mêmes lieux du malaise de l'homme : le fantastique se fait intérieur. À ce propos voir J.-M. KLINKENBERG, «Le genre fantastique dans l'évolution des lettres belges», dans *Le fantastique dans les lettres françaises de Belgique*, n° sp. des *Cahiers du CERCLEF*, (Université de Paris XII-Val de Marne), n°3, automne 1985, p.6 ; et J.-B. BARONIAN, *Un nouveau fantastique*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, pp.31-32, qui décrit comment le fantastique de Prévot, «nourri aux fantasmes de l'inconscient, aux tensions de l'existence, à l'exploration d'une misère intérieure», privilégie davantage le monde intérieur et comment tout y assume la dimension d'une tragédie existentielle.

Entre le fantastique et le monde réel, il y a très peu de distance. [...] Dans les rues on ne rencontre que des spectres, puisqu'on vit dans l'anonymat. [...] On meurt ensemble, on ne vit pas ensemble. [...] Il n'y a que des formes, des simulacres... le fantastique est là, c'est le monde qui se crée à partir de l'absence de réel, et le réel n'existe pas... Je ne veux pas connaître le réel, pour moi c'est lui le véritable monstre⁵.

Le recueil des *Contes de la Mer du Nord* — publié après la mort de l'écrivain sous un titre auquel Prévot avait souvent songé — a été composé à partir d'un choix de textes considérés comme des modèles du genre puisqu'ils «expriment à la fois la magie du quotidien, l'effroi d'être, d'aimer et de vivre, la fascination de la mort et des ombres»⁶. Spectres, démons, sorcières, fantômes, chats maléfiques, masques, talismans, etc. y apparaissent comme autant d'indices narratifs produisant un effet fantastique ; protagonistes de ces histoires qui se déroulent dans les lieux que la tradition privilégie pour le surgissement du surnaturel, ils interviennent aussi comme les voix à travers lesquelles est narré l'évènement fantastique dont ils sont la cause. Souvent, la conclusion des récits⁷ dissipe l'«hésitation» todorovienne et inscrit dans l'ordre du vraisemblable la coexistence du réel et du surnaturel.

«La nuit du Nord», l'une des pièces les plus significatives de ce recueil, repose sur une organisation thématique et formelle conforme aux lois du genre. Ce récit fera l'objet d'une analyse approfondie car il permet de discerner et d'exemplifier les modalités expressives qui façonnent le discours de Prévot, modèle d'un fantastique, à la fois métaphysique et social, qui exprime les inquiétudes et les angoisses les plus profondes de l'homme.

⁵ D'après l'enregistrement d'un entretien de G. Prévot à la radio à propos d'une *Explication sur la conception du fantastique*, déposé aux Archives et Musée de la littérature à Bruxelles.

⁶ G. PRÉVOT, *Contes de la Mer du Nord*. Bruxelles, Jacques Antoine, 1986. Nos citations sont tirées de cette édition.

⁷ Par exemple, dans «La petite gare de North Berwich», l'histoire de la rencontre d'un gardien avec un spectre est racontée en troisième personne, par un narrateur qui a établi un rapport de confiance avec le lecteur et qui, à la fin du conte, se révèle être la voix du fantôme : «J'y ajouterai pour finir [...] Pour être tout à fait sincère, il me faut dire en terminant que la petite gare de North Berwich n'a jamais eu de fantôme. (Nous ne sommes tout de même pas si riches). Je suis le fantôme d'à côté, celui de Greenock, à l'ouest» (p.126). Ou bien, dans «Le démon de février», le personnage principal, ayant entendu parler par Lénore du meurtre d'Edith commis par Klaus, va les voir. Elle vit encore mais, au cours du récit, c'est lui qui induit le crime parce qu'il est «le démon de février et tant que Lénore aura des ordres à me donner, je les accomplirai le plus simplement du monde» (p.115).

Franz Hellens, dans la postface du recueil de Prévot *Le démon de février*, montre précisément que l'originalité de cet écrivain réside dans sa façon poétique d'exprimer sa vision du monde, dans sa conception de la vie, de l'homme individuel et social : « Son fantastique, pour ne pas renoncer au réel, n'en dépasse pas moins la conscience directe. Au regard de Gérard Prévot les fantômes sont en nous, dans notre peau, notre nature [...] »⁸. Le fantastique de Prévot s'articule surtout autour d'une réflexion sur l'homme et sa destinée, et ses personnages reflètent très souvent la crise de l'individu en quête d'une identité, dans un espace apparemment familier où le temps s'écoule suivant le rythme naturel ; mais au fur et à mesure que le personnage prend conscience de sa propre *altérité*, l'espace et le temps se dilatent à l'infini pour devenir les signes d'un ailleurs mythique.

L'histoire de « La nuit du Nord » est centrée sur un personnage féminin, Laurence Di Malta, qui, à Bruges, rencontre un peintre — Herman Kuttner — dont elle devient immédiatement l'amante. Une nuit d'hiver, voulant le rejoindre, elle se « perd » dans le dédale de ruelles (non loin du Béguinage) qu'elle « cro[ît] pourtant fort bien connaître », et elle « se surpr[end] à se retrouver trois fois dans la même impasse sinistre, une impasse au nom imprononçable [...] » (p.128). La peur, sinon l'épouvante, et la sensation de pénétrer dans un monde cruel que Laurence regarde sans comprendre, caractérisent ses rencontres nocturnes, dans une maison sinistre, avec un « inconnu monstrueux », « sans nom », un être étrange et effrayant qui, selon elle, « n'était après tout qu'un démon » (p.137). Elle vit donc une expérience angoissante et mystérieuse, à laquelle elle n'arrive pas à donner une explication : « Il y avait trop de brumes en elle [...] Avait-elle vécu cela ? Rêvé, peut-être ? Et quoi, cela ? » (p.172). Elle a pourtant la preuve que quelque chose s'est passé dans la réalité lorsqu'elle découvre tout à coup, dans son manteau, une seconde paire de gants, celle que lui avait donnée l'inconnu de la nuit précédente, parfaitement identique à celle que lui avait déjà rendu le peintre et qu'elle portait ce jour-là sur elle.

En fuyant les lieux où cette expérience s'est déroulée, elle essaie d'échapper au malheur, mais elle n'y parvient pas. Le démon qui l'a possédée, qui sait tout d'elle et qu'elle croit avoir tué pour sauver de la mort son peintre (qui meurt toutefois dans un acci-

⁸ Cfr G. PRÉVOT, *Le démon de février*. Postface de F. Hellens. Ed. Marabout, 1970, p.192.

dent de voiture au retour d'un bref voyage mystérieux), revient en Toscane (son refuge) sous les traits d'un autre homme, son futur mari. Elle identifie en lui le même démon que celui de Bruges parce qu'il a la même tache noire sur la paume de la main droite, tache qui lui est apparue après avoir regardé le tableau de Kuttner qu'elle avait caché dans son grenier. La destinée de Laurence Di Malta s'accomplit donc inexorablement : elle n'a aucune issue et son incertitude initiale quant à la nature de l'évènement (rêve ou réalité, folie...) glisse sûrement vers l'acceptation d'une réalité fantastique vécue comme telle ; en effet, à la fin, Laurence Di Malta voit la toile s'éclairer d'une lueur rouge et se mettre à vibrer. «Elle n'était plus en Toscane. Elle n'était pas même à Bruges. Elle n'était plus nulle part» (p.149). Devant elle s'ouvre cette même impasse, mystérieuse et sinistre, qui s'était manifestée au début de son aventure, et, comme «Alice» au-delà du miroir, elle passe derrière la toile.

Dans ce conte, les éléments qui donnent au texte une nature fantastique dérivent donc, en résumé, soit de la présence de thèmes relativement prévisibles, soit d'une stratégie textuelle organisant la représentation de l'évènement fantastique selon des modèles traditionnels ⁹.

De la crédibilité à l'égarement

Le titre, «La nuit du Nord», plonge le lecteur dans une atmosphère particulière évoquée par le mystère que renferme toute nuit, surtout s'il s'agit des nuits froides, brumeuses et inquiétantes des villes du Nord. «La nuit du Nord» suggère donc a priori une série d'images dont les valeurs symboliques s'opposent à celles du jour, du Sud, du soleil, de la chaleur qui apparaissent dans la deuxième partie du conte, où elles indiquent l'apparente possibilité de recommencer une vie «sans mystère», où tout peut être oublié. Ce titre contribue donc à susciter chez le lecteur des images binaires et convenues, illustrant les régimes

⁹ Ch. GRIVEL affirme justement dans *Le fantastique* (Mannheim - Analytique, 1, 1983), que c'est le texte qui produit le fantastique dans sa façon de présenter, de raconter les choses : «le fantastique joue la rupture [...] cette rupture arrive via un simulacre par le biais de la fiction sur le lecteur, dans le texte» (p.24) ; «Le texte fait arriver l'imaginaire. Je dis que les objets fantastiques sont issus de l'activité textuelle. C'est le texte qui produit le fantastique, le récit est cela qui le génère» (p.46).

nocturne et diurne de l'imaginaire ¹⁰, et dérivant de l'essence même du récit fantastique, qui s'exprime à la fois par la construction du vraisemblable et par le tissage de connotations introduisant l'irrationnel ¹¹.

Par ailleurs, l'incipit du conte informe le lecteur quant au déroulement de l'histoire. L'impossibilité d'échapper au destin est en effet déclarée dès le début par l'énonciation d'un savoir qui semble enraciné dans une croyance collective, confirmée par l'expérience ou par le bon sens : «On peut, avec beaucoup de soin, de prudence et d'intelligence, éviter la répétition d'un malheur ; on n'échappe pas à une malédiction». L'attente du lecteur est ainsi immédiatement orientée par le mot «malédiction» qui, d'une part, plonge l'histoire dans le domaine du «surnaturel», d'autre part indique le genre narratif d'appartenance.

La fatalité caractérise la rencontre de la protagoniste avec le peintre, et le texte se constitue dans un système clos et circulaire où le lien syntaxique de la vie et de la mort procède par prédestination narrative (le détail prophétise), par substitution (le motif du revenant) et par réitération (la circularité de l'histoire). La répétition (comme thème et comme structure) assure ainsi la cohésion de tous les éléments constituant le jeu du hasard et de la nécessité, puisque les procédés qui traduisent l'hésitation de la protagoniste constituent les marques manifestes de l'inscription du genre dans les conventions et leur prévisibilité.

Le récit est raconté par un narrateur dont la fonction traditionnelle de détenteur d'un savoir absolu est garantie par la qualité de son statut de narrateur extradiégétique, omniscient, qui épouse parfois le point de vue des personnages et dont l'histoire sert à illustrer l'incipit énoncé. L'autorité du narrateur dans l'orientation de la lecture apparaît dès la présentation du personnage principal, dont il décline, en quelques mots, l'identité, l'état civil ¹² et les

¹⁰ Voir G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas, 1969.

¹¹ «Ainsi traduite sous le soleil méditerranéen, l'histoire devenait si peu croyable que Laurence elle-même faillit plus d'une fois l'interrompre. [...] / C'est sur la route du retour, en traversant Pontedera au volant de sa Lancia, qu'elle eut soudain l'intuition d'un malheur. [...] La plus douce des nuits de mai l'enveloppa. (D'où lui venait donc cette peur absurde et folle ?)» (pp. 147-148).

¹² Elle s'appelle Laurence Di Malta, elle a 24 ans, elle est d'origine italienne, elle est célibataire, elle a une propriété en Toscane.

caractères psychologiques essentiels ¹³. Dans l'ensemble du récit, ces données représentent des indices et ont une valeur d'explication/justification pour ce qui va suivre car elles anticipent sa destinée de victime : « Laurence Di Malta était la femme la moins faite pour subir les coups du destin. [...] et se trouvait par hasard dans une ruelle de Bruges un soir du rude hiver 19... » (p.127).

Le narrateur nous apprend aussi que Laurence est une femme seule. Son point de vue accompagne la conscience de ce personnage singulier :

Ce que Laurence Di Malta ne vit pas en quittant l'atelier de Kuttner aux premières heures de la matinée — mais il faut dire qu'une brume née de la mer toute proche et portée par les canaux avait changé la ville en spectre de pierre —, c'est qu'une ombre l'accompagna pas à pas jusqu'à son hôtel [...] (p.128)

Cette focalisation décalée est de nature à renforcer la solitude subjectivement ressentie et à produire l'impression de cette fusion entre vécu et raconté qui garantit la communication fantastique ; l'isolement devient du même coup métaphore de la condition existentielle. J. Malrieu, à propos de la construction d'un tel personnage, souligne qu'il est généralement plongé dans une situation de « solitude sociale, affective et intellectuelle qu'il revendique le plus souvent avec force. Cette situation fondamentale est l'un des éléments constitutifs du genre [...] sans solitude il n'est pas de fantastique » ¹⁴. Et I. Bessière ajoute : « L'identification du narrateur au protagoniste, du jugement sur les faits à l'histoire des faits, du je au il, entraîne que la représentation des événements soit à la fois une relation sur la réalité et une "énonciation" subjective » ¹⁵.

Le procédé met donc en œuvre tous les dispositifs narratifs qui caractérisent le discours réaliste, et ce, non seulement dans la construction du personnage mais aussi dans la définition des coordonnées spatio-temporelles de l'univers où vit Laurence Di Malta. La description du temps qui passe, linéaire et chronologique, fonctionne comme garante de la crédibilité de l'histoire racontée. La rapidité avec laquelle Laurence Di Malta devient l'a-

¹³ Elle est d'un caractère enjoué, méditerranéenne et donc sensuelle, elle aime beaucoup voyager, « Tout au plus gardait-elle d'une adolescence stricte (et mystique pendant les longs étés toscans) un gout certain pour le mystère » (p.128).

¹⁴ Cfr J. MALRIEU, *Le fantastique*. Paris, Hachette, 1992, p.56.

¹⁵ Cfr I. BESSIÈRE, *Le récit fantastique*. Paris, Larousse, 1974, pp.170-171.

mante du peintre est scandée dans le texte en quelques lignes qui, cependant, donnent des points de repères précis pour mesurer l'ampleur du temps écoulé¹⁶. Les détails réalistes de la description d'un extérieur quotidien et vérifiable construisent un espace référentiel rempli d'objets qui semblent doués d'une homogénéité illimitée.

Ainsi tous les éléments se référant objectivement et logiquement à l'enchaînement des séquences narratives sur l'axe de la référentialité spatio-temporelle produisent un «effet de réel»¹⁷. Mais plus le décor apparaît rassurant, plus il se fige et se prépare à éclater, traduisant ainsi l'égarement de la protagoniste. Son errance dans Bruges, ville labyrinthe par antonomase, entraîne la peur, l'incertitude, le jeu du fini et de l'indéfini et donc le glissement progressif vers une réalité «autre» dont les marques du discours fantastique rendent manifeste l'inscription dans les conventions.

Le narrateur disparaît derrière l'hésitation subjective et personnelle de Laurence Di Malta qui s'interroge sur elle-même et sur sa lucidité :

Ce soir-là, [...] Laurence qui croyait pourtant fort bien connaître le quartier, se surprit à se retrouver trois fois dans la même impasse sinistre, une impasse au nom imprononçable et d'ailleurs à demi effacé...

Laurence hésita un instant. Elle songea bien à fuir, mais n'osa pas. [...] Était-ce là déjà le fruit de l'imagination, né d'une peur incontrôlable ? Ou le reste encore d'une réalité devenue soudain monstrueuse ? [...] Laurence se résolut à faire ce qu'on lui indiquait... (p.128)

Elle tourne en rond, le quartier devient un dédale, l'impasse empêche la fuite : l'apparence réaliste se détruit au profit d'un espace décentré, défini par les signes de la confusion, de l'hésita-

16 «Ils ne firent cette nuit-là que boire ensemble [...] et se rejoindre du regard. Le lendemain, Laurence entra, sur le coup de trois heures dans une galerie [...] Vers six heures moins dix, un peu avant la fermeture, elle téléphona de son hôtel au directeur de la galerie. À vingt heures, elle apprit [...] que ses gants lui étaient rendus [...] À vingt-deux heures [...] elle rejoignit le peintre à la taverne de la veille. À minuit ils étaient amants» (pp.127-128).

17 Par exemple : «À Bruges[...] Dans le quartier situé entre l'église du Saint-Sauveur et l'église Notre-Dame, non loin du béguinage (p.135) ; ou bien au moment de l'énumération de l'itinéraire qu'elle parcourt en train d'Ostende à Milan ; ou encore la description de sa propriété en Toscane, «perdue dans la campagne à mi-chemin entre San Miniato et Castelfiorentino» (p.144).

tion, de l'égaré¹⁸. Le temps se suspend et le lieu devient passage entre le monde des vivants et celui des morts, un lieu qui prend son sens par rapport au temps.

Le changement de lieu en quoi consiste la fuite de Laurence en Toscane devient un échec parce qu'on n'échappe pas à soi-même, tout comme l'oubli n'efface jamais complètement la mémoire. L'espace réel se trouve ainsi doublé d'un espace intérieur où l'évènement fantastique est situé dans le hors-temps. La nuit empêche de mesurer la durée, mais c'est le temps subjectif qui rend perceptible l'irruption du passé dans le présent.

Par ailleurs, l'oscillation vers le fantastique est marquée par la déclaration explicite de la part de la protagoniste quant à l'impossibilité de mesurer le temps et de le raconter :

Bien qu'elle fût au bord de l'évanouissement, elle se souvint [...] Y avait-il une minute ? Un siècle ? Un an ? Voilà ce qu'elle n'aurait pu dire... (p.130)

Lorsque Laurence Di Malta rencontre Herman Kuttner et Luigi D'Anzio — qui deviendront ses amants l'un après l'autre, à Bruges et ensuite en Toscane —, les deux hommes sont bien définis sur le plan social et professionnel¹⁹. En outre, ils sont, par rapport à Laurence, les objets de sa passion la nuit, et ses interlocuteurs privilégiés le jour. Au niveau de l'intrigue, ils représentent pour Laurence une sorte d'ancrage dans le réel, dans la vie quotidienne. Et lorsqu'elle leur raconte ce qui lui est arrivé dans l'impasse mystérieuse, chacun d'eux «croit» à ce qu'elle «dit», tout comme le lecteur qui est amené à accepter comme vraie l'histoire qu'il est en train de lire. Herman Kuttner

attribua l'étrange attitude de son amie à un changement de caractère intervenu depuis la veille, à quelque blessure secrète [...] D'abord souriant, mais peu à peu gagné par l'angoisse qui se dégageait du récit de

18 En constatant que le genre fantastique détaille particulièrement les lieux, Ch. Grivel (op.cit., pp.26-28) donne une liste des connotations que le lieu fantastique doit posséder pour constituer un appel objectif de l'apparition du phénomène : «Un lieu fantastique est par définition intermédiaire [...] est celui où se déplace l'observateur, le narrateur. Le héros se rend là où il va avoir peur, là d'où va surgir l'inquiétant phénomène. [...] le lieu fantastique n'est pas simplement isolé, lointain, à part, retiré, mis hors jeu du quotidien. [...] il est un seuil».

19 «Il s'appelait Herman Kuttner, était peintre et avait trente ans» (p.127). «Un voisin, Luigi D'Anzio [...] n'avait que trente-deux ans, il était aussi séduisant que riche et [...] elle ne lui était pas indifférente» (p.146).

son amie [...] Herman n'eut bientôt aucun doute sur la véracité de cette affaire (pp.134 -135).

D'autre part, Luigi D'Anzio,

quand elle eut tout dit [...] pâlit un peu, se leva, regarda le soleil [...] reconquis par la lumière autant que par sa propre nature, il ne put s'empêcher de rire.

— C'est un mauvais rêve, dit-il (pp.146-147).

La similarité qui caractérise les deux hommes dans l'univers quotidien, vérifiable, rassurant, se transfère dans l'univers fantastique où ils deviennent des doubles du démon soit parce qu'ils lui ressemblent, soit parce qu'ils possèdent le même signe particulier, soit encore parce qu'ils satisfont le désir caché d'amour et de passion de la jeune femme.

Elle regardait sans comprendre l'homme qui se tenait devant elle. C'était Herman Kuttner. Ou plutôt c'était lui et ce n'était pas lui (p.129).

Il ouvrit sa main droite au creux de laquelle, entre le pouce et l'index, fleurissait, à peine visible, une petite tache noire.

— C'est là mon signe d'origine. [...] Vous me retrouverez partout grâce à la tache que voilà (p.130).

— [...] Je vous posséderai [Laurence] parce que vous êtes belle et que je suis le seul au monde à pouvoir répondre à vos plus secrets désirs [...] (p.131).

Au creux de la main droite de Luigi fleurissait une tache noire (p.148).

La confrontation de la protagoniste avec le phénomène fantastique se produit très rapidement au cours de la narration. Les éléments traditionnellement prévus par le genre, disséminés dans le texte, la provoquent en créant une atmosphère de mystère et en plongeant le lecteur dans une situation d'attente. Le caractère inquiétant de ce qui va arriver à Laurence Di Malta dépend, en effet, de sa perception, de la capacité qu'elle a de comprendre ce qu'elle voit, des doutes qu'elle exprime sur elle-même : «Renonçant à analyser davantage une situation dont la brutalité l'effrayait et dont le sens lui échappait absolument» (p.128).

Du démon et de la mort

L'appel au répertoire thématique typique du genre ainsi que l'emploi systématique des mots propres à évoquer la peur, le mystère, etc. déterminent tout de suite le surgissement d'un espace — narratif et textuel — occupé par la créature la plus classique de la littérature fantastique : le démon. Ce personnage pos-

sède tous les signes que la croyance populaire lui attribue : il n'a pas de nom mais il est reconnaissable à «une petite tache noire», il suscite la répulsion mais aussi l'attraction, il séduit les jeunes femmes, il plie le genre humain à sa volonté :

Laurence Di Malta se raidit. De toutes ses forces, elle voulut faire face à cet inconnu monstrueux, mais en même temps, elle comprit que l'autre détenait un pouvoir secret dont elle subirait bon gré mal gré le charme et qu'il lui faudrait abdiquer toute volonté. [...]

— Pour bien comprendre, ma chère Laurence, il vous faudra d'abord admettre que vous n'êtes dans cette aventure qu'un instrument (pp.130-131).

L'impossibilité de nommer le personnage fantastique par excellence ²⁰ correspond donc à l'incapacité de communiquer dans l'univers fantastique où le narrateur (de même que le personnage) ne peut que montrer, suggérer, proposer, douter. Le rapport entre le personnage et le phénomène fantastique «exclut la communication verbale mais aussi la communication avec autrui»²¹. C'est pourquoi le mot «démon» n'entre dans le contexte linguistique que par le biais de la conscience subjective, sans jamais faire partie d'aucun dialogue ; il est signe et métaphore de la solitude existentielle des participants au récit fantastique.

Si le langage démontre son incapacité à reconstruire le monde comme passage de l'inconnu au connu, le regard, lui, transforme le familier en insolite ; il témoigne de la barrière entre l'être et le paraître, et du processus de construction de l'identité. Le thème fantastique naît donc essentiellement de la vision ²²; si «Je vois» correspond à «je comprends» donc à «je suis», l'incertitude et l'angoisse naissent au moment où, par le regard, on ne peut plus capter la différence entre le réel et ce qui échappe à la raison : objets et événements apparaissent (et ré-apparaissent) sous les mêmes formes, à la fois familiers et différents.

²⁰ Tout ce qui ne possède pas un nom est le symptôme d'une fracture par rapport au réel où nommer signifie identifier. Le début de l'aventure de la protagoniste est dans une impasse d'autant plus 'sinistre' parce qu'elle a «un nom imprononçable et d'ailleurs à demi effacé [...]» (p.128) Le refus de la transparence du langage est explicitement déclaré dans le texte au moment où le démon dit : «Quelle manie bizarre ont les gens de mettre un nom dans ce qui n'est, convenons-en, qu'une petite suite de circonstances !» (p.130).

²¹ Cfr J. MALRIEU, op.cit., p.99.

²² Cfr I. BESSIÈRE, op.cit., pp.186-187 : «Voir suppose une perspective qui n'est jamais objective, mais qui semble interdire les déformations de la subjectivité ; il unit intériorité et extériorité».

Cette superposition de la familiarité et de la différence provoque toujours un effet d'éloignement, une sensation d'irréalité et de dépaysement qui remettent en cause la faculté que le regard a de connaître le réel et de se re-connaître. Ainsi, les gants que Laurence Di Malta a oubliés dans une galerie en regardant le tableau de Kuttner et que celui-ci lui rend (en accompagnant ce geste d'une lettre et d'une de ses toiles), sont des objets tout à fait ordinaires, qui motivent — selon une logique de cause à effet — la rencontre avec «l'homme par lequel tout commença». Et cet homme du destin est aussi bien Kuttner que le démon ; celui-ci, au cours de la première rencontre, lui rend une paire de gants qu'il affirme être à Laurence et qu'elle retrouve dans sa chambre d'hôtel :

Son regard se porta sur le fauteuil près du lit. [...] Sur ce manteau, une paire de gants. [...] en fouilla les poches dans l'espoir de n'y rien trouver. Elle en sortit la seconde paire de gants (p.133).

L'inquiétude qui surgit de ce qui est double, apparaît en fonction aussi du tableau de Kuttner, qui est rendu deux fois de suite à Laurence, une première fois par Kuttner et, après la mort du peintre, par le directeur de la galerie, «un certain Van Laere» (p.141).

L'apparition de Frans Van Laere dans l'histoire introduit le topos du fantôme²³ et illustre une nouvelle fois la double fonction des personnages masculins. Cette rencontre se révèle inquiétante parce qu'elle est insérée dans un contexte explicitement connoté comme «étrange», où les structures paradigmatiques de la réalité sont détruites au profit d'une représentation des formes extrêmes et morbides du sentiment, exaspération et projection du désir caché de la protagoniste.

Laurence Di Malta redevint au même instant la proie de l'épouvante. Que savait-il ? [...]

²³ Ce Van Laere entre en contact avec la protagoniste un jour pour des raisons se rapportant à la logique du monde réel mais la deuxième fois, pendant la nuit, la rencontre avec lui devient mystérieuse et inquiétante. Van Laere sait tout, comme le démon, il veut l'aider, il disparaît dans les brumes et Laurence apprend le lendemain qu'elle ne pouvait pas l'avoir rencontré, puisqu'il était parti de Bruges trois jours auparavant. Il s'agit, de toute évidence, d'une rencontre avec un fantôme qui possède toutes les propriétés requises du cliché. Pour Grivel (op.cit., pp.36-37) : «Le fantôme participe du passé [...] il signe un trouble, dénote un dérangement profond dans l'ordre des choses [...] qui lient le sujet à ses proches et à leur disposition. Le fantôme relève ainsi autant de l'amour que de la mort».

Tout quoi ? Que savent ceux qui disent tout savoir ? Une part peut-être des choses, et pas forcément la plus vraie. Ce Frans Van Laere [...] que pouvait-il bien savoir d'elle ? Qu'elle avait aimé Kuttner, peut-être. Et puis après ? Qu'elle recherchait désespérément la trace de cet amour maintenant mort dans une ville apparemment morte aussi ? [...] Comment pourrait-il jamais deviner que la vérité se situait bien au-delà, dans cette part d'étrangeté que sa seule présence peut-être empêchait d'être ? (p.143).

Les images du fantôme, du double, de l'ombre s'insèrent donc dans un univers où les problèmes de la vision et de la visibilité sont les symptômes du passage au fantastique. Les miroirs, les reflets, les yeux, les tableaux thématisent l'écart entre réel et imaginaire en mettant l'accent sur l'ambiguïté de la notion d'identité :

Si elle n'avait eu que sa mémoire pour repère, s'il n'y avait eu dans sa chambre ni la toile ni la seconde paire de gants, elle aurait pu se croire folle. [...] Mais on ne supprime rien, on n'arrache pas la mémoire (pp.143-144).

Le tableau peint par Kuttner qu'«aucun regard n'a mieux pénétré» que celui de la protagoniste, se situe à la frontière des deux réalités, seuil prévisible vers l'inconnu, aussi bien dans l'économie de l'histoire que dans sa valeur symbolique ; c'est le regard qui le fait vivre, dans le sens métaphorique du mot et au pied de la lettre :

elle examina longuement la toile [...] c'était aux frontières du figuratif et de l'informel, un espace gris et rouge qui, selon l'humeur du regard, suggérait un vieux village ou quelques courbes sans mémoire, surgis d'un ordinateur fou (p.142).

Cette description représente l'essence même du fantastique, une sorte d'énonciation programmatique de ce que le narrateur est en train de «peindre»/narrer et de ce à quoi le lecteur ne peut que s'attendre. La figure du peintre possède en effet une puissante fonction mythique parce qu'il donne à voir le réel dans son immédiateté et dans son essence ²⁴.

La toile s'éclaira soudain d'une légère lueur rouge. [...] Le village peint par Kuttner (et qu'on aurait pu croire abstrait) se mit à vibrer autour d'elle. Elle n'était plus en Toscane. Elle n'était pas même à Bruges. Elle n'était plus nulle part (p.149).

Le peintre, la valeur métaphorique et fonctionnelle de la toile, le thème du double qui glisse dans le domaine narratif pour en de-

²⁴ Cfr J. MALRIEU, *op.cit.*, p.98.

venir élément structurel, les objets-témoins, les ombres, le fantôme... tout tourne autour du thème du regard comme autant de signes qui traversent le texte pour exprimer la crise d'identité du personnage et son écroulement progressif.

Les études sur le thème du double ainsi que les œuvres de O. Rank suggèrent des interprétations allégoriques de l'altérité comme «mal». Et c'est en effet ce qui se produit dans *La nuit du Nord* où Prévot organise, autour d'une structure narrative binaire placée sous le signe du couple Eros\Thanatos²⁵, les thèmes liés au regard, à la présence démoniaque, aux problèmes d'identité, etc. Dans le domaine des objets-témoins de la transformation, le miroir apparaît deux fois au cours de l'histoire et toujours dans l'espace fantastique : une première fois, lorsque Laurence «se tint un instant face au petit miroir de fer forgé où elle s'étonna de retrouver ses propres traits» (p.137) ; une deuxième fois, à la fin du récit, dans le même miroir, elle «se regarda sans se reconnaître» (p.149). Sans insister sur le cliché (littéraire et psychologique) de la fonction du miroir et du regard dans le genre fantastique, il faut cependant remarquer que tout le sujet du conte de Prévot, ainsi que l'organisation thématique et formelle de ses éléments dominants, représentent une illustration de ce qui, selon le schéma de Todorov, caractérise la narration focalisée sur le «moi» et sur le «non-moi» en fonction de la relation entre l'individu et le monde extérieur ou son inconscient²⁶.

L'hésitation todorovienne, comme doute épistémologique dans l'évaluation d'un événement qui échappe aux catégories ordinaires du jugement, inscrit les problèmes de la conscience, de la perception du monde, dans un système où tout devient confus, double, ambigu et dans lequel toutes les différences s'annulent.

De même, l'étrange rapport d'attirance et de répulsion qui s'installe entre le personnage et le phénomène fantastique instaure

25 Sur l'abolition de la frontière entre la vie et la mort représentée par l'apparition du fantôme ainsi que sur les aspects du double, symboles de l'érotisme, voir M. GUIOMAR, *Principes d'une esthétique de la mort*. Paris, José Corti, 1988.

26 R. JAKSON, *Fantasy : The Literature of Subversion*. Methuen, 1981, à propos des perspectives psychoanalytique d'interprétation du fantastique, relève que la théorie de Todorov n'a visé que les effets structurels du texte, et non les structures du désir de l'inconscient. Ainsi, comme l'affirme également Bellemin-Noël, les aspects formels du fantastique dépendent des configurations du discours des pulsions et l'inquiétante étrangeté a le pouvoir de découvrir ce qui est caché transformant le familier en ce qui ne l'est plus.

une dialectique d'amour et de mort (de bourreau et de victime) qui est l'une des connotations essentielles de l'«unheimlich» de Freud²⁷. L'inquiétante étrangeté ne représente donc pas seulement l'anxiété sexuelle refoulée, mais elle devient le récit d'une rencontre avec la mort, tout comme les thèmes du 'discours' et du 'désir' s'expriment par la violence, la perversion, la cruauté. La notion de mal que, d'habitude, l'«Autre» connote, est évidente dans l'attitude même de Laurence Di Malta, victime d'une destinée, mais, en même temps, porteuse de la différence, de ce qui est au delà de la morale et des conventions. Au meurtre du démon dans l'univers Autre, correspond — dans le retour à la vie ordinaire — sa responsabilité pour la mort accidentelle de Kuttner qui lui avait dit : «[...]il y a des choses que je ne dis pas à la légère. Si vous partez, je meurs» (p.134).

Sa fuite, comme le meurtre, est synonyme d'oubli, de refoulement du désir envers les hommes équivalents du point de vue symbolique et fonctionnel :

puisqu'elle avait tué un démon dans une impasse introuvable, son crime à coup sûr resterait impuni ; rien ne l'obligeait à fuir que la peur ; d'ailleurs, aurait-elle quitté Herman s'il n'avait à ce point ressemblé au démon ? (p.139).

Le démon, avec ses attributs, apparaît donc toutes les fois qu'elle tombe amoureuse et satisfait ses désirs sexuels.

Elle pénétra dans le salon rouge et vit devant elle, allongés, les corps tout à coup si semblables du démon qu'elle avait tué, d'Herman Kuttner, de Frans Van Laere et de Luigi D'Anzio.

— Je veux comprendre, je veux comprendre, cria-t-elle.

La nuit du nord ne lui rendit aucun écho (p.149).

La conclusion du conte, qui ne dévoile pas les leurren intervenus, renforce l'effet fantastique puisque le lecteur est amené à imaginer la suite des événements dans une dimension explicitement définie comme «autre» :

[...] où se trouvait-elle ? Et qui était-elle, à la fin ?

Dans un miroir [...] elle se regarda sans se reconnaître.

Elle tendit la main vers une table basse.

Elle sourit.

Elle s'empara du poignard (p.149).

²⁷ Freud, dans ses *Essais de psychanalyse appliquée*, écrit que : «Si la théorie psychanalytique a raison d'affirmer que tout affect d'une émotion, de quelque nature qu'il soit, est transformé en angoisse par le refoulement [...] l'inquiétante étrangeté serait quelque chose qui aurait dû demeurer caché et qui a reparu» (cfr J. MALRIEU, op.cit., p.112).

La mise en scène d'une impossible communication

Ainsi, Prévot montre comment la non résolution du mystère entretient un rapport métaphorique avec l'évocation de la peur ; l'absence de sens, l'impossibilité d'une signification, engendre la mort : «le héros devient le porteur inconscient du non-sens, quelles que soient les marques de la conformité au vraisemblable que présente la narration, ou qu'il développe par son discours»²⁸. Le sentiment du fantastique jaillit, par conséquent, de la participation du lecteur-narrateur-protagoniste à une situation qui déconcerte et menace à la fois, dans laquelle l'image insolite devient «le lieu de la déconstruction critique de la représentation du réel et du monde»²⁹ par l'intermédiaire de l'écriture.

Le lien essentiel entre fantastique et écriture est mis en évidence par la structure même du texte où les expédients linguistiques et stylistiques deviennent une sorte de «chant des sirènes» qui attire le lecteur au centre de l'expérience fantastique en lui refusant la référentialité au monde. Le lecteur est en effet obligé de se mesurer avec la valence métaphorique de l'écriture, avec des liens symboliques et analogiques dont il doit pressentir la valeur et qu'il doit interpréter³⁰.

Dans le conte de Prévot, la lisibilité du texte fantastique est assurée par des renvois explicites de l'écriture aux codes du genre, par la présentation d'un discours fortement modalisé, comportant une abondance de propositions incises, de mots en italique, emphatiques, de verbes de doute,... qui contribuent à nier la transparence communicative du langage³¹. Ainsi l'auteur instaure-t-il avec le lecteur, dont il partage le patrimoine culturel et littéraire, une communication également placée sous le signe de l'ironie ; bien que tout à fait conventionnelle dans certaines modalités d'expression du genre³², cette ironie crée un blanc pour

²⁸ Cfr I. BESSIÈRE, op.cit., p.199

²⁹ Ibidem, p.209.

³⁰ Voir P. FARES, «Dalla scrittura all'evento», dans *Fantastico e Immaginario*. A cura di A. Scarsella. Solfanelli, 1988, pp.127-130.

³¹ Puisque aucun mot n'est innocent, chaque élément du discours possède des signifiants inquiétants et il peut expliciter une action sur le niveau sémantique : à ce propos, voir R. CAMPRA, «Il fantastico : una isotopia della trasgressione», dans *Strumenti critici*, anno xv, giugno 1981, pp.199-231.

³² «(Le long silence qui suivit ne pourrait guère se traduire que par des... ou mieux encore, par des ?????? Ce fut un temps indicible et merveilleux. Il pensait : «Elle aime Herman, elle va me demander sa grâce. [...] Cela se fait

que s'exprime la «voix» de l'auteur et ses réflexions sur la condition de l'homme en général.

La nuit du nord est à jamais impénétrable. Pour peu que le vent souffle, pour peu que le diable s'en mêle, les chiens hurlent vers minuit, les girouettes tournent folles, les antennes tombent des toits, les croix des calvaires se rompent et les gens fuient vers des maisons qui soudain ne sont plus les leurs pour s'enfermer, plus morts que vifs, dans des chambres dont les miroirs ne réfléchissent que les autres (p.132).

Dans le contexte narratif, le réseau de références extratextuelles ainsi que les espaces blancs qui entrecoupent les passages entre séquences déterminent des pauses qui organisent non seulement le rythme de l'histoire (elles signalent des ellipses temporelles et/ou le changement de décors) mais qui permettent à Prévot de se placer à distance par rapport au genre littéraire et à son code. L'adhésion de l'auteur aux conventions du genre fantastique assume ainsi une valeur plus profonde, d'interrogation sur l'Être et sur la destinée qui ne peut se conclure qu'avec la Mort, le silence éternel.

Dans «La nuit du Nord», l'inquiétude naît de la récurrence des éléments qui soulignent l'absence de sons :

Et sa chute sur le tapis devant le feu n'éveilla aucun écho dans la maison (p.138).

[...] s'abrutissant de solitude et de silence (p.141).

Pas un vivant. Rien que la nuit, le vent, le froid, les pavés gluants, le silence... (p.142).

[...] plus un seul rire dans le vent, plus rien que le silence et l'ombre.

[...] La nuit du nord ne lui rendit aucun écho (p.149).

Et si la neige qui tombe sur Bruges ne permet pas d'entendre les bruits et est métaphore du silence de la Mort, l'espace blanc de la page, c'est le silence du texte, métaphore de la non-communication dans le discours fantastique.

L'essence du fantastique apparaît ainsi comme la mise en scène d'une communication impossible parce qu'il s'agit d'une expérience solitaire et parce qu'elle est indicible, innommable. Le silence devient symbole et métaphore de la fermeture sur soi-même, de la solitude de l'écrivain devant sa page mais aussi de l'homme parmi ses semblables. L'œuvre de Gérard Prévot ex-

dans tous les mélodrames, et je sais qu'elle avait sa loge [...] à la Scala».II s'attendait à être déçu et n'en fut que plus ravi lorsque [...] elle dit : / —[...] dites-moi, je vous prie, quel est mon rôle dans cette affaire» (p.132).

prime en définitive la quête d'une impossible communion avec les gens, d'un improbable bonheur puisque chaque individu peut, un jour ou l'autre, se retrouver dans une impasse où il se perd et où la mort est la seule issue. Dans le conte «Étrange éclipse»³³, l'auteur écrit :

Il y a des chemins nocturnes vers lesquels il vaut mieux ne pas s'aventurer — ou alors, si on le fait, il faut savoir qu'ils peuvent vous mener loin et vous changer au point de devenir *un autre*. [...]

Nous nous entourons aujourd'hui de tout un monde aux apparences rassurantes, et l'on nous dit que la médecine et la psychanalyse en savent assez pour [...] colmater les brèches en nous [...] Ce sont là des vues du jour qui valent pour le jour lui-même. Quelle soit de la nature ou de l'âme, la nuit garde sa force intacte et demeure plus inviolable que la mer.

Elena RICCI

Université de Pescara

³³ Dans *Le démon de février*, op.cit., p.153.